

GUANYIN COMO MEDIACIÓN:

UN NUEVO ESTUDIO SOBRE LA DEVOCIÓN BUDISTA DE LAS MUJERES EN LA CHINA IMPERIAL TARDÍA

Yuji Xu



GUANYIN COMO MEDIACIÓN:

UN NUEVO ESTUDIO SOBRE LA DEVOCIÓN BUDISTA DE LAS MUJERES EN LA CHINA IMPERIAL TARDÍA

Yuji Xu

Departamento de Chino e Historia,
Universidad de la Ciudad de Hong Kong,
RAE de Hong Kong, China

Tomado del:

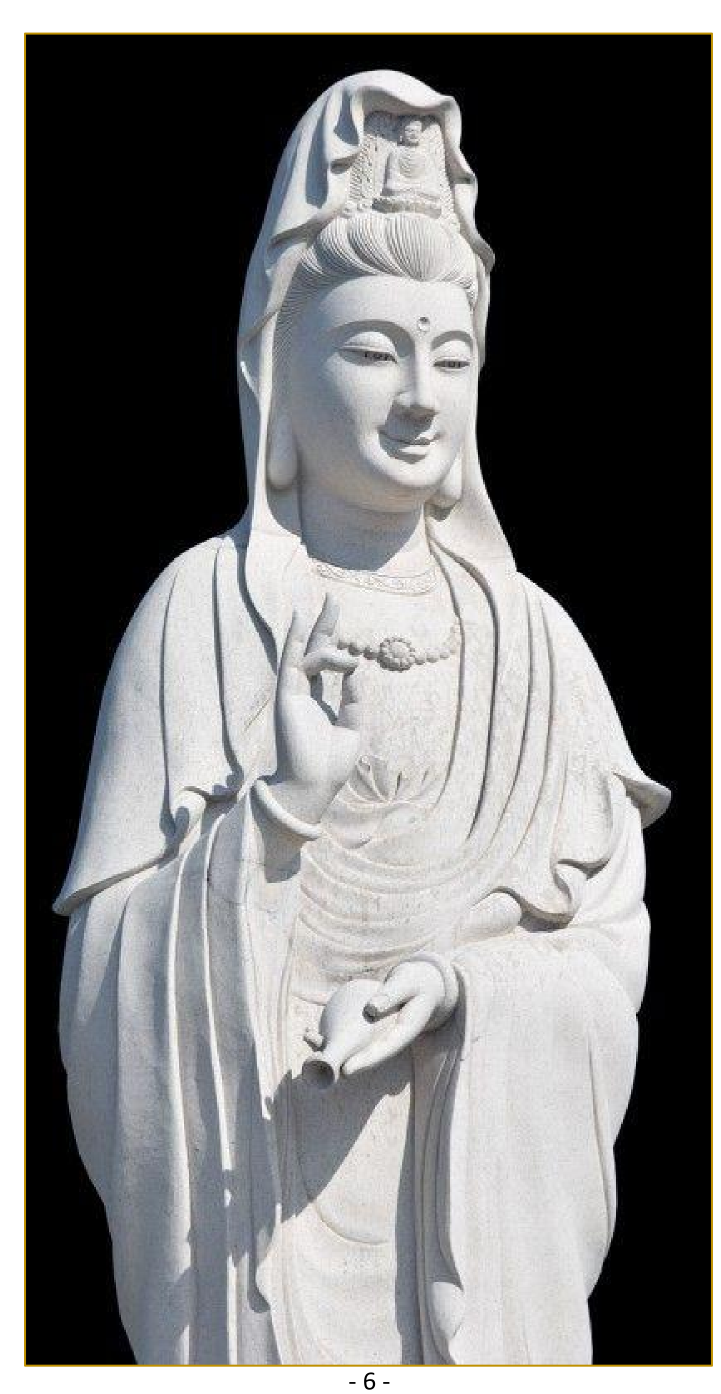
Studies in Chinese Religions

para una traducción y reformateado independiente
del ingles al español latinoamericano, sin fines de lucro,
y solo con motivos de estudio y práctica por
Diego Jiada Daleffe

Sierra de los Comechingones - Córdoba - Argentina - Invierno de 2025

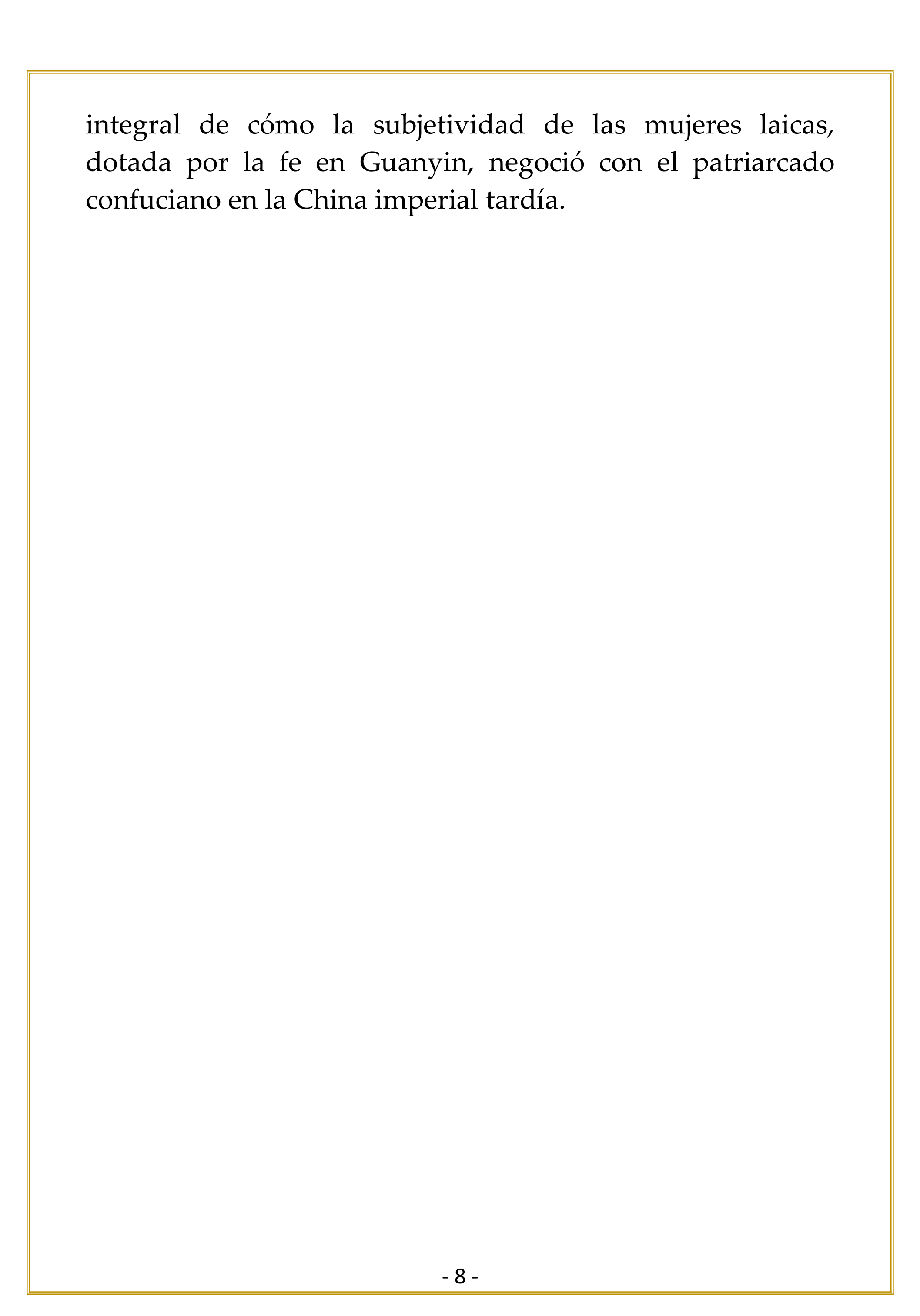


ÍNDICE



Resumen

Este artículo analiza el revelador estudio de Yuhang Li sobre el culto a Guanyin de las mujeres laicas y sus prácticas materiales: "*Convertirse en Guanyin: La devoción artística de las mujeres budistas en la China Imperial Tardía*". Al desarrollar un diálogo entre tres campos de investigación —la historia del arte, el budismo y los estudios de género—, el libro abunda en casos fascinantes que revelan cómo las imágenes de Guanyin fueron reproducidas por la actuación, las habilidades, los cuerpos y los artefactos materiales femeninos. En este caso, Guanyin ya no aparece como una categoría o sustancia establecida, sino como un proceso de mediación que implica la relación dialéctica entre sujeto y objeto. La escritura de Li se aparta del enfoque textual tradicional y se adentra en las prácticas cotidianas y las encarnaciones materiales de la creencia en Guanyin. Mediante el análisis de las importantes contribuciones de Li a la investigación sobre los cultos budistas femeninos y la cultura material religiosa a nivel teórico e histórico, esta reseña enfatiza la existencia de una perspectiva heurística para examinar la relación mutuamente constructiva entre la adoradora y la venerada. En resumen, la conexión mimética entre las mujeres laicas y Guanyin observada por Li no solo refleja la praxis budista de las apóstoles más allá de las institucionalizaciones, sino que también ofrece una visión



integral de cómo la subjetividad de las mujeres laicas, dotada por la fe en Guanyin, negoció con el patriarcado confuciano en la China imperial tardía.

Introducción

Es incuestionable que Avalokiteśvara (el Bodhisattva de la Compasión) o Guanyin 觀音 (Perceptora de los Sonidos) es la deidad budista más omnipresente en las sociedades asiáticas. Destacada como Guanyin en las "treinta y tres formas de encarnación" del *Sutra del Loto* (ch. *Fahua jing* 法華經, sct. *Sad-dharma Pundárīka Sūtra*), el culto a Guanyin se extendió enormemente en China tras las dos traducciones al chino con los títulos de *Zhengfahua jing* 正法華經 de Dharmaraksha en el año 286 d. C. y de *Miaofalianhua jing* 妙法蓮華經 de Kumārajīva en el año 406 d. C.[1] En comparación con el *Weimojie jing* 維摩詰經 [sct. *Vimalakīrti Sūtra*], que prevaleció en los círculos de la intelectualidad y la élite durante el período de las Seis Dinastías, Guanyin prevaleció entre la gente común y en la cultura popular, y su estatus incluso anuló al del Buda, promoviendo el papel de Guanyin en la salvación de los seres humanos de las penas y las dificultades.[2]

La investigación sobre la aceptación, indigenización y feminización de Guanyin en la China tradicional ha sido fructífera. Por ejemplo, Marcus Bingenheimer examina numerosos diccionarios geográficos de templos budistas del

[1] Wang, *Images of Women in Chinese Thought and Cultur*e, 285.
[2] Sun, *Zhongguo wenxue Zhong de Weimo yu Guanyin*, 59–80, 114–135.

Monte Putuo 普陀, el lugar de peregrinación budista más importante de China, donde reside Avalokiteśvara. A continuación, describe cómo este lugar sagrado fue dañado, reconstruido y textualizado a lo largo de los siglos.[3] Más específicamente, respecto a cómo Avalokiteśvara fue transformado y representado como una deidad femenina en la China imperial tardía, Chün-fang Yü ha hecho varias observaciones convincentes.

Por un lado, cuando el neoconfucianismo presidía la ideología estatal desde la dinastía Song, la diosa femenina Guanyin y otras diosas emergentes (por ejemplo, Tianhou 天后 [la Emperatriz Celestial], Bixia yuanjun 碧霞元君 [la Diosa de las Nubes Matinales] y Wusheng laomu 無生老母 [la Madre Eterna]) aparecieron casi simultáneamente, lo que puede considerarse una respuesta sutil contra las Tres Enseñanzas (*sanjiao* 三教) abrumadoramente masculinas y antifeministas, es decir, el confucianismo, el budismo y el taoísmo. Por lo tanto, "la Kuan-yin femenina podría considerarse modelo e inspiración para las demás diosas".[4] Por otro lado, la aparición de Guanyin revela una creencia en la "sabiduría universal y la iluminación", a la vez que revela una imagen irónica de la situación paradójica de las mujeres chinas en la sociedad tradicional. Mientras la visión tradicional de la inmundicia y la inferioridad femeninas no fue cuestionada, la Guanyin femenina nunca escapó del sistema y los valores patriarcales, a pesar de ser adoptada por las devotas como su guardiana.[5]

[3] Bingenheimer, *Island of Guanyin*.
[4] Yü, *Kuan-yin*, 491.
[5] Yü, *Kuan-yin*, 491–492

Aun así, el estudio de la fe en Guanyin en China aún presentaba algunas lagunas. Por ejemplo, ¿cómo veneraban las mujeres chinas a Guanyin en su vida cotidiana? ¿Existía alguna diferencia entre las prácticas budistas masculinas y femeninas en una sociedad centrada en el confucianismo? ¿Dónde podemos encontrar voces femeninas chinas, vestigios escritos y objetos tangibles en el budismo, tradicionalmente percibido como una religión patriarcal? Sin duda, estas preguntas son de gran importancia para trazar un panorama completo de las creencias budistas del período imperial tardío en China. Combinando la historia del arte chino, las prácticas budistas Ming-Qing y los estudios de género, "*Convertirse en Guanyin: La devoción artística de las mujeres budistas en la China imperial tardía*", de Li Yuhang, ofrece respuestas fascinantes a las preguntas anteriores. Es una obra arquetípica, bien escrita, interdisciplinaria y sumamente inspiradora, que abre una nueva perspectiva sobre la devoción budista de las mujeres de la China imperial tardía. En lugar de recrear prácticas masivas de la creencia en Guanyin a partir de fuentes textuales, el libro retrata la relación mutuamente constructiva y transformadora entre la devoción de las mujeres laicas budistas y su reproducción mimética de las imágenes de Guanyin mediante habilidades, cuerpos y representaciones femeninas particulares (1-2). Cada práctica que conecta a las mujeres laicas con Guanyin proyecta una semejanza física y debe considerarse una elección de méritos para trascender el mundo terrenal finito.



Materia, medio y mediación en los estudios religiosos

La identificación de las imágenes de Guanyin realizadas por apóstoles como cultura material y prácticas con un marcado componente de género brindó a Yuhang Li un nuevo enfoque para reexaminar cómo las mujeres laicas negociaron con la cosmovisión neoconfuciana y su marco de género basado en la jerarquía patriarcal (3). Más específicamente, al centrarse en la relación dinámica entre el cuerpo y la subjetividad femenina, Li descubre que cuando las mujeres elaboraban objetos de Guanyin a mano o encarnaban a la deidad a través de sus cuerpos, en realidad se reinventaban para trascender las limitaciones religiosas y políticas de orientación masculina en el mundo finito.

Me fascina profundamente la metodología de la autora, ya que el llamado "giro material" nos impulsa a reconsiderar la naturaleza de la materia en las prácticas religiosas. Gilles Deleuze y Félix Guattari explican que la materia no es formada ni indiferenciada, "sino una materia-movimiento portadora de singularidades o haecceidades, cualidades e incluso operaciones";[6] en consecuencia, "cosas de mujeres" no se refieren únicamente a la motivación y el propósito devocionales, sino también al proceso de convertir a

[6] Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, 512

Guanyin en un medio. En otras palabras, el libro de Li exhibe una escena religiosa viviente de la génesis de la iconografía de Guanyin en un sentido secular. El término hegeliano "mediación" capta la autosuperación de la materia, y este proceso subraya la forma en que Guanyin aparece en los objetos artesanales de las mujeres y cómo los objetos de devoción finalmente "se desvanecen" durante la práctica budista femenina.[7] La oposición entre el objeto y el sujeto se supera temporalmente. En este sentido, la escritura de Li reactiva la materialidad religiosa en los estudios budistas chinos, donde el proceso de *fabricación* de artefactos de Guanyin u objetos profanos consiste en convertirse en la propia Guanyin o en la deidad.

También es importante destacar el reto que plantea el libro para modificar nuestro estereotipo anticuado sobre la posición ambigua de la mujer en las religiones chinas. Podríamos argumentar que la posición femenina y la veneración de diosas e inmortales siempre se exaltan en el taoísmo, ya que valoraban a la mujer como "la fuerza cósmica pura del *yin*", igual, complementaria e incluso superior al *yang* o lo masculino.[8] Jinhua Jia notó que las sacerdotisas taoístas habían surgido como un "grupo religioso-social de género" durante la dinastía Tang, lo que impactó tremendamente el poder de género, el panorama religioso y la función pública de la sociedad imperial.[9] Por el contrario, el budismo es comúnmente percibido como orientado a los hombres y adopta una fuerte discriminación

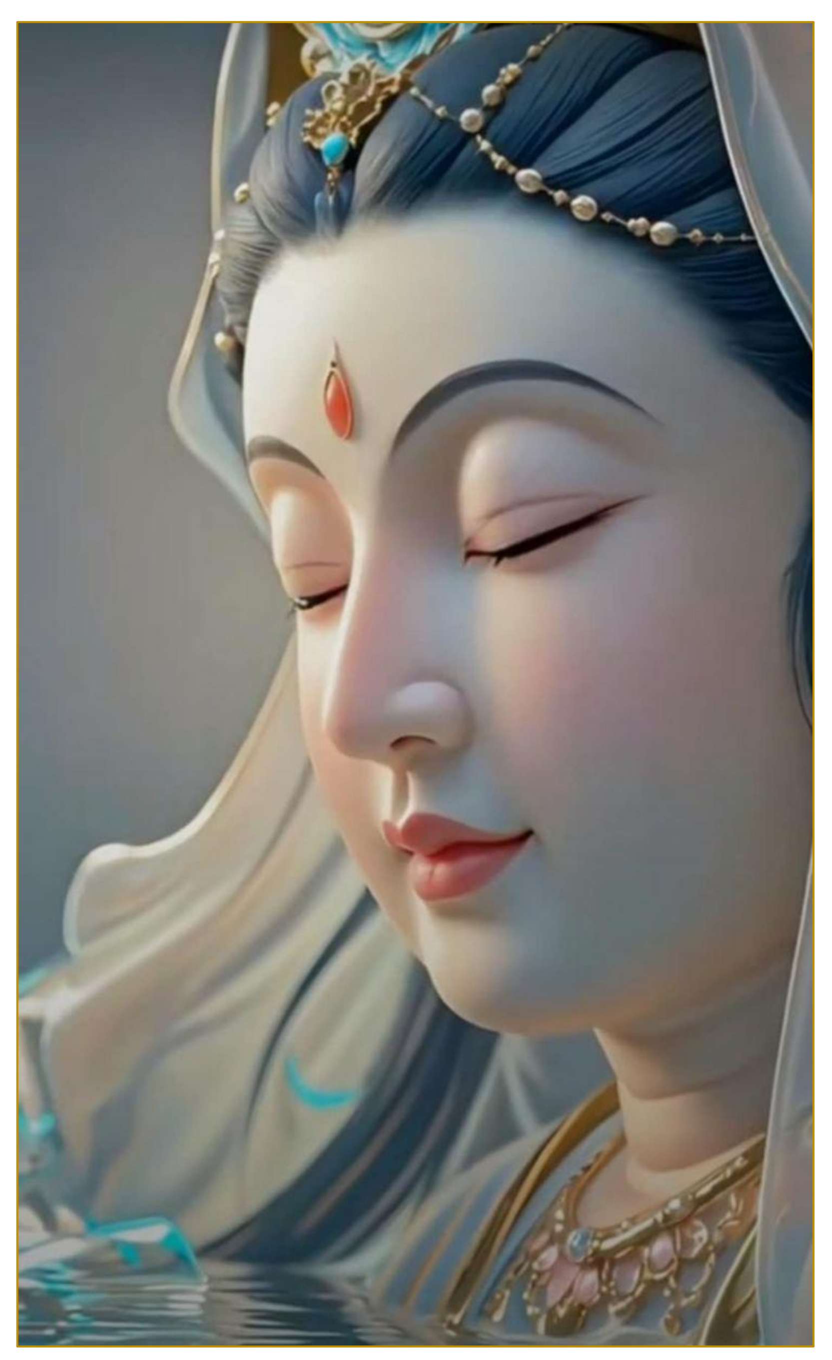
[7] Hegel, *The Science of Logic*, 47–48.
[8] Despeux and Kohn, *Women in Daoism*, 1–6.
[9] Jia, *Gender, Power, and Talent*, 12.

contra las mujeres; por ejemplo, según la doctrina de la Tierra Pura, las mujeres solo podían renacer como hombres en el Paraíso del Oeste.[10]

Sin embargo, la investigación de Yuhang Li nos lleva a centrarnos en las mujeres comunes y laicas que desempeñaron los roles de madre, hija, esposa, concubina y amante en una sociedad secular sin una identidad budista definida. Sus obras devocionales, altamente personalizadas, trascendieron el ámbito institucionalizado y establecido, expandiendo así la categoría espaciotemporal de la religión femenina. De este modo, las contribuciones budistas de las mujeres, arraigadas en las dimensiones de la vida material y cotidiana, compensan las prácticas masculinas basadas en dimensiones textuales e intelectuales. Por lo tanto, la práctica religiosa femenina, más allá de las instituciones tradicionales de su vida cotidiana, debería considerarse un punto de partida para reescribir la historia budista china desde una perspectiva crítica de género.

---

[10] Gross, *Buddhism after Patriarchy*, 65.



Representación corporal para imitar a Guanyin

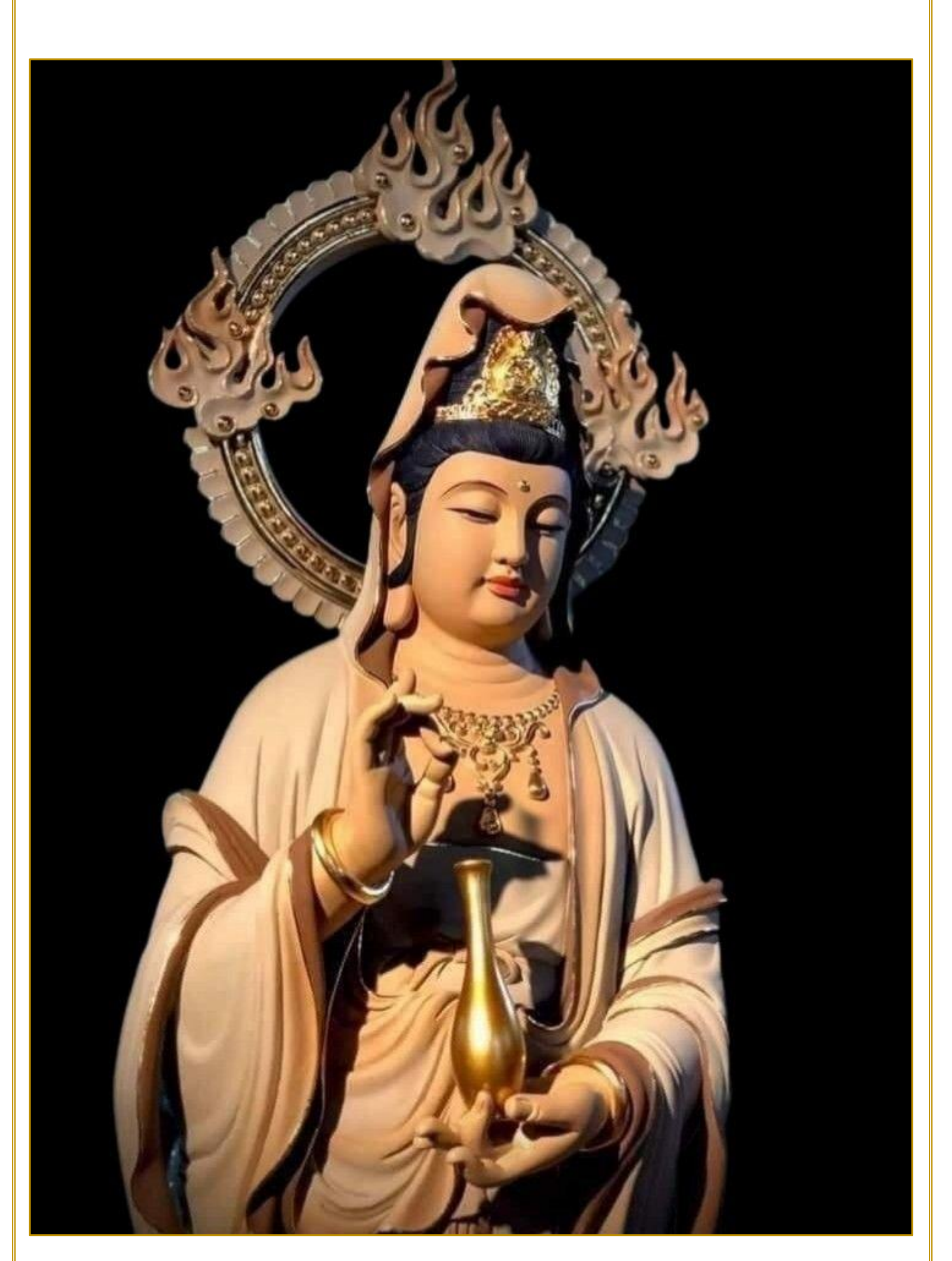
Tomando como ejemplo la danza Guanyin de la cortesana, el capítulo 1 muestra una tensión entre el sexo secular y la pureza religiosa, y entre la irrepetibilidad del arte escénico y la reproducibilidad de los estudios históricos.

Comenzando con una encantadora introducción del guion teatral 吳震生 *Huanshen rong* 換身榮 [La gloria de cambiar de cuerpo] de Wu Zhensheng, el autor utiliza el caso 徐驚鴻 de Xu Jinghong para ahondar en la antinomia del atractivo sexual en la creación de la presencia de Guanyin. La danza o la ópera son efímeras en el tiempo y el espacio, lo que constituye precisamente una metonimia de la curaduría de Guanyin mediante movimientos coreografiados. Por un lado, Guanyin en el escenario remite a un personaje, y la identificación de la cortesana con Guanyin es inevitablemente presuntuosa. El cuerpo seductor de Xu Jinghong, con lujosas joyas, no es más que un vehículo efímero de la representación de Guanyin, aludiendo a una brecha insalvable entre la realidad y la ilusión. Tras el retiro de Xu de la danza Guanyin, surge una teatralidad proyectiva que evoca la lógica misma del budismo —la vacuidad—, pues ser Guanyin en el banquete es ilusorio, y ella no pudo separarse de su pasado y cuerpo profanados por ningún medio.

Por otro lado, la interpretación de Guanyin contiene un momento de trascendencia con una autonegación radical. Cabe destacar que las cortesanas eran figuras marginales e impuras, que además necesitaban urgentemente la salvación espiritual. Y no existen criterios estándar en la danza Guanyin; imitar a un bodhisattva, por lo tanto, es una maniobra muy individualizada. Durante la danza, el cuerpo de Xu Jinghong experimenta una división metafísica. Se convirtió en Guanyin al deshacerse de su atractivo cuerpo físico y canalizar el deseo del público masculino hacia uno espiritual. Aquí, revisemos el término "mímesis devocional" que Yuhang Li desarrolla en la introducción. "Al unir "devoción" y "mímesis", sugiere que la semejanza física de un devoto con una deidad puede facilitar su trascendencia del mundo finito... El objetivo final de la mímesis devocional es, a través de la creación de méritos, alcanzar la salvación religiosa" (22). En otras palabras, bailar Guanyin se convirtió en un ritual de autopurificación para las cortesanas en la China imperial tardía, y su atractivo también se sublimó y se convirtió en una veneración budista. Por lo tanto, el término "Guanyin viviente" 活觀音 (*huo Guanyin*), al asociar a las cortesanas con la deidad, revela una situación sutil en la que el ser humano se ve atrapado por su lujuria mundana mientras intenta legitimarla.

Más importante aún, reflejar a Guanyin mediante la experiencia corporal sensual implica la mirada y el guion masculinos, como mencionó la autora. Debido a la imposibilidad de replicar el arte escénico, la danza de Guanyin solo pudo ser representada por fuentes escritas de

los literatos masculinos de la época. Al evocar el discurso de la “vergüenza” (*xiu* 羞), estos eruditos no solo consideraban el cuerpo de las cortesanas como la encarnación de “una deidad femenina sexualmente disponible” (53) durante la danza, sino que también las liberaban de la culpa del placer sensorial, ya que las mujeres tenían el poder de controlar su propia sexualidad. Además, a través del análisis de 汪道昆, “Un capítulo sobre el ser celestial Huiyue” (*Huiyue tianren pin* 慧月天人品), de Wang Daokun, se percibió la resistencia masculina a la feminización de Guanyin, lo que llama la atención sobre una tendencia a revivir una Guanyin de género masculino a finales de la dinastía Ming. El tratamiento que Li da a la danza Guanyin de Xu Jinghong y su vida legendaria, de hecho, indica una intrigante competencia histórica y de género entre lo femenino y lo masculino en la encarnación de la deidad.



Guanyin, un género pictórico inventado

El capítulo 2 es un emocionante episodio en el que Yuhang Li descubre exquisitamente cómo se ideó el vínculo entre las imágenes de Guanyin de las mujeres aristócratas (*guixiu* 閨秀) y el estilo *baimiao* 白描 (dibujo simple) en los períodos Ming y Qing.

Según la explicación de Wen Fong, el dibujo simple o la pintura monocromática a tinta construye la forma con una habilidad técnica limitada y trazos austeros para capturar la esencia de un objeto. "Al eliminar tanto el color como el modelado y comunicarse directamente a través de las líneas, el pintor transmite una sensación de movimiento físico y esfuerzo, a través de la cual se invita al espectador a experimentar y a fusionarse con la imagen y con el pintor".[11]

Sin embargo, en la investigación de Li sobre las pinturas de Guanyin realizadas por mujeres cultas, el *baimiao* no es en absoluto una mera preferencia estética, sino un recurso ideológico propio de la clase social. Cuando Guanyin es representada en estilo *baimiao* por mujeres de la clase académica y oficial, la deidad no solo representa el contenido de un género de dibujo específico, sino también la invención de una forma que contiene una compleja

[11] Fong, *Beyond Representation*, 60–61.

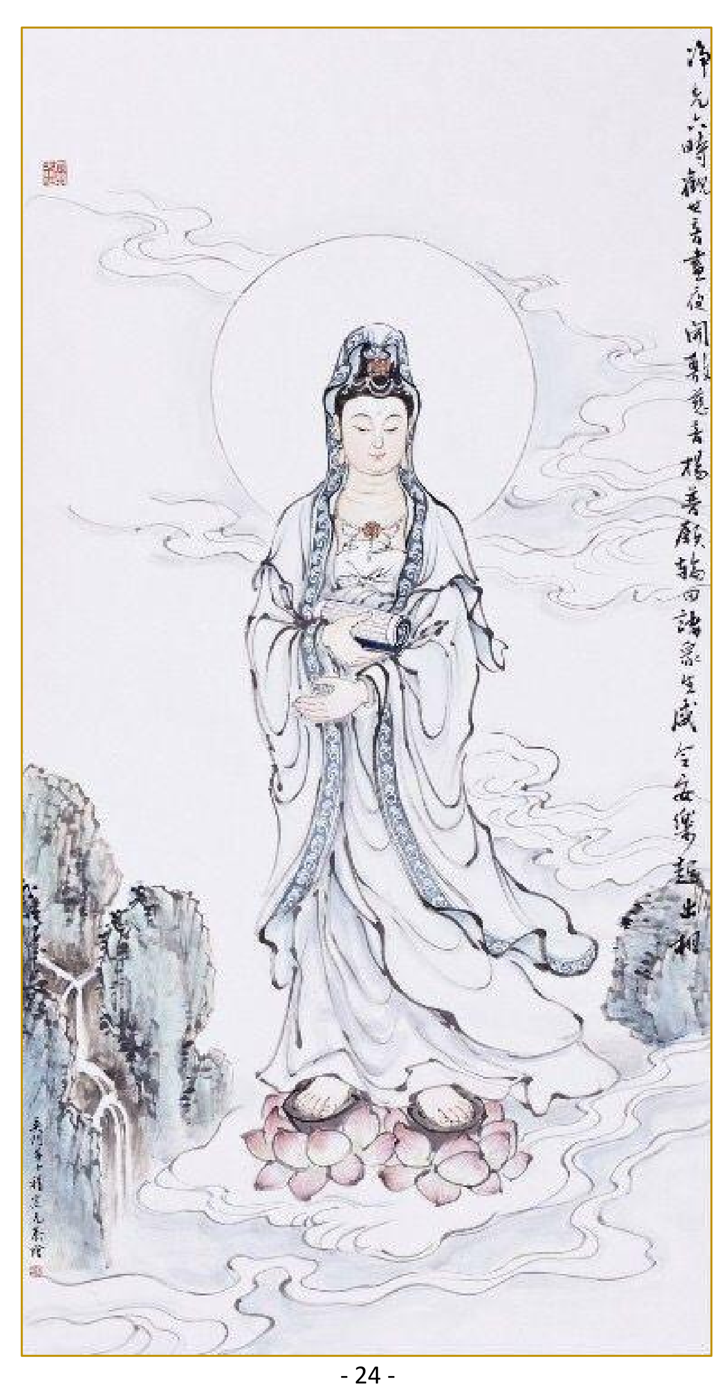
referencia cultural de identidad y clase. A diferencia del bordado o el *nugong* (女紅), que eran comunes entre mujeres de todos los rangos y clases sociales, la pintura era una habilidad refinada de las mujeres de élite que requería una formación bien cultivada, la cual, al igual que la escritura, se percibía como "un acto ideológico significativo y consciente".[12] Por esta razón, la pintura de Guanyin se transformó en un "privilegio cultural" que implicaba una distinción de clase, ya que se refería a un paradigma visual que distinguía a las pintoras de la nobleza. Por otro lado, el dibujo simple enfatizaba la simplicidad y las líneas rectas, alejándose de la rica expresión del color, en un intento de evocar algunas virtudes de Guanyin, como la pureza y la compasión. Además, la expresión estética abstracta, al capturar la esencia del objeto, también funcionó como un tropo visual y connotó la espiritualidad interior de la devoción a Guanyin por parte de las mujeres de la nobleza laica.

En este capítulo, Yuhang Li se centra en Xing Cijing 邢慈靜 y Fang Weiyi 方維儀, ambas nacidas en típicas familias confucianas de renombre, para decodificar las complicadas intenciones de estas mujeres laicas al crear la iconografía de Guanyin con pincel y tinta. Para la primera, su intimidad con Guanyin se produjo en un marco confuciano. Al contextualizar el trasfondo histórico del rollo de mano de sencillos dibujos de Xing Cijing de figuras de Guanyin con túnica blanca y dando hijos (*baiyi songzi guanyin* 白衣送子觀音) con referencias a su sufrimiento personal por la

[12] Liu, *Gendered Words*, 217.

infertilidad en su matrimonio, la autora aclara que, basándose en “líneas de tinta delicadas, contornos suaves y disposición íntima de Guanyin y el niño” (86), Xing Cijing en realidad construyó una relación de espejo entre la misericordia de Guanyin y su propia compasión hacia su hijo recién nacido. Para Fang Weiyi, Guanyin no simboliza a la Madre Universal de la maternidad, sino un consuelo durante su tumultuosa vida como viuda bajo la estricta doctrina confuciana. Caracterizada por la soledad y la quietud, la Guanyin de Fang ilustra una especie de vacío espiritual al combinar la meditación Chan con la pintura. La espontaneidad y la inmediatez, cruciales para la Iluminación del Budismo Chan, evocan en cierto modo su ideal artístico de “una sola pincelada” (*yibi yuanguang* 一筆圓光), que no establecía distancia entre su mente y las pinceladas. En este sentido, podemos argumentar que una convergencia paradójica entre el budismo y el confucianismo reside en las mujeres que buscan su maternidad (específicamente, procrear un heredero varón para la familia de su esposo) y la castidad mediante el dibujo de Guanyin.

Según el análisis de la autora, las pinturas de Guanyin realizadas por mujeres de la nobleza podrían considerarse un género de arte religioso desde una perspectiva de género. En ese caso, ¿hasta qué punto los dibujos sencillos de Guanyin eran comparables, e incluso complementarios, a otras categorías de pintura budista, como el *thang-ga* tibetano y el fresco de Dunhuang?



Guanyin hecha a mano: cuerpo, muerte y lo inmortal

Antes de adentrarnos en los capítulos restantes sobre la creación de imágenes de Guanyin en bordados y horquillas, quisiera llamar nuestra atención sobre la concepción de Walter Benjamin del “aura” en relación con la autenticidad, la autoridad y la singularidad de la obra de arte. En su influyente ensayo de 1936 “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, Benjamin explica que, antes de la llegada de la tecnología de reproducción en masa, la singularidad y la presencia de la obra original constituían el prerrequisito de un “aura” en el que se incrustaban su valor y función rituales.[13] Si bien la observación de Benjamin sobre la tecnología de impresión reveló cambios en el ámbito de la política cultural de la Europa moderna, se percibía comúnmente que el desarrollo de la tecnología china de producción en masa (en particular, la xilografía) también estaba entrelazado con la difusión de escrituras e iconos budistas en un período premoderno. Tradicionalmente, para los patrocinadores imperiales y los creyentes fervientes, la producción en masa de textos budistas era una vía bienvenida para obtener mérito kármico.[14] Lo más importante es que la mayoría de los budistas chinos no

[13] Benjamin, *Illuminations*, 222–224.
[14] Smith, Van De Mieroop, von Glahn, y Lane, *Crossroads and Culture*, 432.

sostenían que la producción masiva de escrituras mediante impresión disminuyera el mérito de los donantes; más bien, cuantos más textos se producían, más mérito se podía obtener.[15]

En este sentido, "aura" podría ser una expresión esclarecedora para contemplar las obras de arte religiosas de las mujeres, que expresaban emociones y aspiraciones individuales, en la época imperial tardía. Cuando los objetos religiosos están compuestos por partes del cuerpo humano, el significado cultural del "aura" de los artefactos puede ser más complejo. El capítulo 3 describe una práctica devocional encarnada que combina el cabello y los bordados femeninos, y su significado ritual, basado en una intensa inversión de tiempo y esfuerzo físico. La contemplación de Guanyin por parte de una mujer laica se materializó de su mente a sus manos, y luego a la aguja y el cabello. Durante la producción de una imagen de Guanyin, la dolorosa experiencia de arrancar el cabello de las mujeres (*bafa* 拔髮) acortaba la distancia entre la venerada y la adoradora, e intensificaba la eficacia de Guanyin al reconocer esta devoción corporal en el ámbito secular.

En la China imperial tardía, ¿qué significaba el bordado para las mujeres? Susan Mann afirma que el trabajo físico separaba a las cortesanas de las mujeres respetables, y en particular, el trabajo femenino, incluido el bordado, asociaba las virtudes femeninas y la identidad de género con la

[15] Kieschnick, *The Impact of Buddhism on Chinese Material Culture*, 181.

producción física.[16] Francesca Bray, además, destaca que la destreza en el tejido era un método para asumir las responsabilidades familiares de las mujeres, y que mantener la dedicación de las mujeres al tejido contribuía a la preservación del orden estatal y la división sexual del trabajo.[17] Habitualmente transmitido de madres a hijas en el ámbito doméstico, el bordado se practicaba como una actividad cotidiana cargada de sentido económico y estético. En ocasiones, el bordado también se celebraba como una especie de arte elevado, comparable al compromiso de la élite masculina con la cultura o *wen* 文.[18] Cuando el bordado se integró al culto budista mediante el uso del cabello de los devotos, el proceso de tejido se convirtió en un acto de autotransformación, donde la conexión entre la deidad y l adoradora mostró una relación reversible. Es decir, cuando el cabello de las discípulas se utilizó como materia prima para bordar a Guanyin, ellas mismas se convirtieron en parte de la deidad en el proceso. Cabe destacar que, tanto en los discursos médicos budistas como en los chinos, al simbolizar la regeneración, el cabello y la sangre solían tener un valor de intercambio religioso que se externalizaba como ofrendas de objetos, aunque ambos (es decir, cabello y sangre) operaban con una relación de género. En comparación con el cabello de las mujeres, su sangre (menstrual) siempre se considera impura y peligrosa. De esta manera, el acto de escribir escrituras budistas utilizando sangre masculina como tinta se contraponía al de crear

---

[16] Mann, *Precious Records*, 143, 159.
[17] Bray, *Technology and Gende*r, 242–245.
[18] Bray, *Technology and Gende*r, 266.

bordados de Guanyin arrancando cabello femenino mechón a mechón.

Varios casos (p. ej., Ni Renji 倪仁吉 y Wang Yuan 王瑗) proporcionados por la autora arrojan luz sobre la implicación cultural de las sensaciones de dolor en la creación del cuerpo divino. Como demuestra la autora, el significado simbólico más destacado del cabello es la regeneración o el renacimiento, mostrando una asociación íntima con los padres biológicos. Entonces, queda claro cómo el acto de bordar el cabello de los íconos de Guanyin incorporó una traición a las expectativas éticas confucianas sobre el matrimonio, es decir, priorizar a los parientes patrilineales. En lugar de cumplir con el deber de piedad filial a su familia conyugal, las obras de Guanyin de los bordados femeninos estaban dedicadas a sus padres natales; lo que representaba una amenaza indirecta al orden arraigado de la jerarquía confuciana. No obstante, me pregunto si la subjetividad de las practicantes budistas se vio afectada durante la autoviolencia (por ejemplo, arrancándose el cabello) para elaborar íconos de Guanyin bordados con cabello.

La sección más fascinante del libro se centra en las horquillas con iconografía de Guanyin, procedentes de tumbas subterráneas de la dinastía Ming. Cuando se fundía una deidad inmortal en los accesorios para el cabello que usaban las difuntas, la distinción entre el objeto religioso de Guanyin o el Buda y la reliquia de los muertos o seres sintientes se difuminaba. Esto es especialmente cierto en el

caso de las horquillas, que siempre se colocaban en el mismo lugar del cuerpo de Guanyin y de sus seguidoras, debido a su identidad de género compartida. Por lo tanto, la relación transformadora entre la adoradora y la venerada experimentaba un proceso más complejo al transformar el adorno de la cabeza de la difunta en un símbolo de renacimiento en el más allá.

A través de un tratamiento meticuloso de la Corona Celestial de Guanyin (*tianguan* 天冠), donde se coloca el ícono del Buda Amitābha, la autora explora una imitación combinativa pero distante de Guanyin en las horquillas de las mujeres en el contexto funerario. En primer nivel, similar a Guanyin con un accesorio para el cabello con la imagen del Buda Amitābha, la decoración del cabello de Guanyin de las mujeres fallecidas significaba que las mujeres mismas eran exactamente iguales o se fusionaban con Guanyin en una lógica de metonimia. En el segundo nivel, porque “solo Guanyin es descrita como la representante cuyo cuerpo porta los signos de los seres vivos y su forma inminente: un buda de transformación[19]” (151), entonces, la horquilla de Guanyin de la difunta significó un curso de autorenacimiento en el que el cuerpo femenino fallecido alcanzó la residencia en la Tierra Pura en virtud de su tocado budista. Aunque el caso de las dos mujeres (de la soltera Sheng 盛 y de la soltera Xu 徐) de la tumba familiar de Wang Luo 王洛 ofrece poca evidencia textual escrita que explique sus deseos budistas vivientes, los detalles de sus gorros con un signo de Guanyin en diferentes formas

[19] Wu, *The Art of the Yellow Springs*, 8–9.

revelan que la autoridad religiosa de las mujeres y su expectativa de un buen renacimiento podían mostrarse mediante cosas visualizadas y materiales y mediadas por sus cuerpos. Sin embargo, el ejemplo de la emperatriz viuda Xiaojing 孝靖 durante su glorificación póstuma nos puede proporcionar otro aspecto histórico de las imágenes budistas en adornos para el cabello. Después de que su nieto, el emperador Tianqi 天啟, le devolviera el título de emperatriz viuda, su tumba fue trasladada de Dongjing 東井 (donde se enterraban las concubinas imperiales) a Dingling 定陵, es decir, el mausoleo del emperador Wangli 萬曆 y su consorte, la emperatriz Xiaoduanxian 孝端顯. Tras ser reenterrada, el cadáver de Xiaojing fue cubierto con un manto sagrado (*jingbei* 經被). Además, decorado con horquillas con diferentes iconos de Buda (el Buda Amitābha, el Buda de la Medicina y Guanyin con Canasta de Pescado), el gorro de Xiaojing o sus bordes estaba adornado con "un par de flores de loto que sostienen a un bebé, flores y pájaros del tesoro, e inmortal" (191), lo que sugiere que ya había sido transportada a la Tierra Pura por los Budas, y que su cuerpo se había transformado así en divino.

Wu Hung sostiene que:

> ...el propósito fundamental de la construcción de una tumba es ocultar al difunto y sus ajuares de la vista humana... El momento del entierro marca, por lo tanto, un cambio radical en la identidad y el significado de las cámaras subterráneas y su contenido. Antes de este momento, pertenecían a este mundo y estaban sujetas al

escrutinio humano; después, se convertían en dominio exclusivo del espíritu del difunto.[20]

Al aplicar la interpretación de Wu del arte funerario en los casos mencionados, podríamos alcanzar una nueva comprensión de las horquillas de Guanyin de las difuntas. Para los vivos y sus descendientes, las tumbas representaban alegóricamente la "otra orilla" (*bi'an* 彼岸), la cual era invisible y separada de este mundo. Las horquillas de Guanyin y otros accesorios budistas que poseían las difuntas representaban el renacimiento y la transformación en el más allá, lo que convertía la tumba en un lugar de vidas futuras (*laishi* 來世), también incognoscibles, que remiten a un paraíso remoto. Aquí, la muerte y el renacimiento se fusionaron, creando un espacio-tiempo paralelo en este mundo. Provenientes del mundo de los vivos, las horquillas de Guanyin de las difuntas vinculaban simbólicamente la vida presente (*jinshi* 今世) con la vida futura. En consecuencia, sus cadáveres se volvieron sagrados y seculares, transformando así la tumba en un puente entre los vivos y los muertos gracias a la mímesis devocional de Guanyin.

Personalmente, me interesa más la representación visual de la diferenciación de clases en las horquillas de Guanyin (procedentes principalmente de cementerios oficiales e imperiales), aunque el capítulo 4 la aborda brevemente. En la conclusión de este capítulo, la autora emplea el término

[20] Wu, *The Art of the Yellow Springs*, 8–9.

“mujeres adineradas” para describir a las propietarias de estas joyas devocionales para el cabello. ¿Qué ocurre con las mujeres de estratos pobres y de familias comunes? ¿Acaso también utilizaban un método similar para imitar a Guanyin y buscar consuelo religioso para su vida postmortal mediante el uso de adornos para el cabello? ¿Existían diferencias entre las mujeres de diversas clases sociales que usaban adornos relacionados con Guanyin en cuanto a sus objetivos y enfoques?

Límite y circulación del culto a Guanyin

La conclusión nos sumerge en un estudio profundo de los límites espaciales del culto a Guanyin por parte de las mujeres laicas en las historias vernáculas que circulaban durante la dinastía Ming. Yuhang Li intuyó una trama metanarrativa oculta en la literatura popular de la época: cuando las mujeres realizaban bordados o pinturas de Guanyin en sus tocadores, se sentían seguras al mantener su reputación de vírgenes. Sin embargo, si entraban en espacios públicos como un templo o santuario y contactaban con mujeres monásticas, generalmente representadas como malvadas, sufrían abusos físicos, perdiendo así su reputación de castidad dentro del ámbito ético confuciano. La narrativa espacial dicotómica "hogar versus templo" reforzó una vez más la creencia común de que "aunque el atractivo popular del budismo alcanzó nuevas cotas en los períodos Ming y Qing, la corriente confuciana en la sociedad veía su religiosidad como una amenaza para los cimientos del orden familiar confuciano y la segregación de género" (196).

Aun así, la situación real contrastaba en cierta medida con la imaginación literaria de las dinastías Ming y Qing. Los íconos de Guanyin, hechos a mano por mujeres en diversos medios, como pinturas, bordados y recortes de papel, se

convirtieron en una especie de capital cultural visible que circulaba en un espacio público integrado en una estricta jerarquía social y de género. Esta circulación, de hecho, reintrodujo y reconfiguró la conexión entre lo femenino (la cámara interior) y lo masculino (el dominio exterior). De esta manera, cuando las imágenes de Guanyin hechas por mujeres trascendieron el ámbito doméstico y se coleccionaron como ofrendas de templos y regalos de la corte, el talento y la identidad de las mujeres también se hicieron visibles a los ojos del público. Por ejemplo, cuando la emperatriz viuda Cixi 慈禧 fue presentada como Guanyin en fotos que luego circularon como mercancía fuera de la corte Qing y fueron accesibles a las masas, su poder monárquico se expandió bajo un velo de salvación religiosa (202-204).

En general, "*Convertirse en Guanyin*" constituye un hito en la investigación sobre los estudios de cultura material, género e historia del arte en la línea del budismo chino. Ofrece una visión sofisticada y profunda de cómo las mujeres del periodo imperial tardío practicaban y expresaban su culto a Guanyin, de maneras arraigadas en el sistema patriarcal confuciano, aunque diferentes a él. Más notable que el origen de la transformación de género de Guanyin ha sido la generatividad de su representación con perspectiva de género por parte de las mujeres laicas budistas en la China imperial tardía, ya que el libro se dedica a impulsar nuestra visión hacia la comprensión de las diferentes formas de *convertirse en Guanyin*. En esencia, el proceso de imitar y representar a Guanyin fue el de la autoempoderación

femenina mediante la fusión de lo sagrado y lo profano. El libro de Li es de lectura obligada para pedagogos e investigadores de la historia del arte chino, ya que ofrece un análisis crítico de la subjetividad de género de la cultura material en un contexto budista. Para los profesionales dedicados a los estudios de género chinos y a la historia de la dinastía Ming-Qing, este libro también ofrece una explicación fascinante del estatus social de las mujeres chinas premodernas y su fluida posibilidad de identidad a través de una serie de prácticas religiosas materiales. Finalmente, se enumeran a continuación algunas pequeñas imperfecciones ortográficas y de formato; sin embargo, estas no opacan el gran mérito del libro. Por ejemplo, el alfabeto fonético chino de "Pizhifo" en la página 11, "gegu" en la página 23 y "Yanzhou fu" en la página 27 debería estar en cursiva. En la página 30, "ópera chuanqi" estaba mal escrito como "ópera chunqi". En la página 155, el término *Sixin kugangxi* 私心狂喜 estaba mal escrito, ya que debería eliminarse la primera "g". Además, los caracteres de los nombres de algunas figuras chinas se omiten desde su primera aparición. Por ejemplo, debería añadirse el carácter chino 嚴嵩 en la página 153.



Referencias

Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Editado por Hannah Arendt y traducido por Harry Zohn. Nueva York: Schocken Books, 1999.

Bingenheimer, Marcus. *Island of Guanyin: Mount Putuo and Its Gazetteers*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Bray, Francesca. *Technology and Gender: Fabrics of Power in Late Imperial China*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Traducido por Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Despeux, Catherine y Livia Kohn. *Women in Daoism*. Cambridge: Three Pines Press, 2003.

Fong Wen. *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th–14th Century*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 1992.

Gross, Rita M. *Buddhism after Patriarchy: A Feminist History, Analysis, and Reconstruction of Buddhism*. Albany: State University of New York Press, 1993.

Hegel, Georg Wilhelm Freidrich. *The Science of Logic*. Traducido por George Di Giovanni. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Jia, Jinhua. *Gender, Power, and Talent: The Journey of Daoist Priestesses in Tang China*. Nueva York: Columbia University Press, 2018.

Kieschnick, John. *The Impact of Buddhism on Chinese Material Culture*. Princeton: Princeton University Press, 2020.

Liu Fei-wen. *Gendered Words: Sentiments and Expression in Changing Rural China*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Mann, Susan. *Precious Records: Women in China's Long Eighteenth Century*. Stanford: Stanford University Press, 1997.

Smith, Bonnie G., Marc van De Mieroop, Richard von Glahn, y Kris E. Lane. *Crossroads and Cultures, Combined Volume: A History of the World's Peoples*. Boston: Bedford/St. Martin's, 2012.

Sun Wuchang 孫武昌. *Zhongguo wenxue zhong de Weimo yu Guanyin* 中國文學中的維摩與觀音 [Vimalakīrti y Avalokiteśvara en la literatura china]. Tianjin: Tianjin jiaoyu chubanshe 天津教育出版社, 2005.

Wang, Robin R. *Images of Women in Chinese Thought and Culture: Writings from the Pre-Qin Period through the Song Dynasty*. Indianapolis: Hackett, 2003.

Wu Hung. *The Art of the Yellow Springs: Understanding Chinese Tombs*. Londres: Reaktion Books, 2010.

Yü Chün-fang. *Kuan-yin: The Chinese transformation of Avalokiteśvara*. Nueva York: Columbia University Press, 2001.

Namo Guan Shi Yin Pusa

南无观世音菩萨

Namo Amituofo

南無阿彌陀佛

